



LAFAMFI 1980-2010

Het moet de zomer van 1967 geweest zijn. Mijn goede vriend Gerrit vander Wiele nam mij mee op vakantie bij zijn oom, Herman Roelstraete. En die had gezegd: “Als je kameraad ooit iets schrijft, hij hoeft niet bang te zijn om het mij te laten zien.” Zo gezegd, zo gedaan. Ik hoor het hem nog zeggen: “Zeg, ge moet eerst harmonie gaan leren”. Zo gezegd, zo gedaan. Nu ik dat vandaag bekijk, en dat zou ik zonder *Orgelkunst* nooit gedaan hebben, dan is de goede raad van Herman Roelstraete van wezenlijk belang geweest voor alles wat ik ooit geschreven heb. Als er één element in mijn stukken primeert, dan is het wel de “harmonie”. Daarenboven nam Herman ons mee op diverse orgeluitstappen en hebben zijn aanmoedelingen voor mij een existentiële betekenis gekregen.

Echt vertrouwen heb ik twee jaar later gekregen. Op de Vlaamse televisie waren ze erg bij de tijd: de jeugd zou bij de “tinerprogramma’s” betrokken worden en dat begon met een compositiewedstrijd voor een nieuwe “tune”. Ik heb toen een orgelstuk genomen, een beetje gearrangeerd en jawel, ik won de wedstrijd. Het muzikje is een hele tijd meegegaan als kenwijsje voor het (toen!) onwaarschijnlijk hippe programma “Hey”, in een uiteindelijk arrangement van Etienne Verschuere voor big band. Vanaf dan heb ik vooral dingen in niet-klassieke genres geschreven en ook nogal wat gearrangeerd in het “lichte genre”. Misschien is het goed om even te vermelden dat in die jaren 70 de opnamestudio’s furore maakten. Samen met de opkomst van de synthesizers boden die een vruchtbaar werkterrein voor klavierspelers. Ik ben er niet beschaamd over dat ik toen mee in de studio zat wanneer er hits gemaakt moesten worden. Those were the days my friend! Ongetwijfeld heeft dit ook zijn invloed gehad op de “taal” die ik nadien ben blijven gebruiken, wat niet wegneemt dat ik een hele tijd gefascineerd was door de dodekafonie. Dit is ontstaan toen ik musicologie begon te studeren in 1972. Vergeet niet dat de jaren 30 nog geen 40 jaar achter ons lagen. Seriële muziek was nog steeds modern, naast de meer experimentele Kagels en Ligetis. Daarenboven gaf dodekafonie een welgekomen tegengewicht bij de lichtere dingen waar ik “beroepshalve” mee bezig was. Maar uiteindelijk was het luisterplezier omgekeerd evenredig aan het schrijfplezier, ik ben daar dan maar mee gestopt. Nog een belangrijk element, zie ik nu, was de verplichte improvisatie op de orgelexamens, “wedstrijden” heetten die, van het conservatorium. Les improvisatie kregen we niet, dus deed ik zo maar wat, of beter gezegd deed ik wat ik gewoon was - met mijn ervaring uit de popmuziek. Tot mijn grote verbazing viel dit steeds in de smaak, ook bij jurylid Flor Peeters. Daarop ben ik dan verder doorgegaan. Tegelijk is het wellicht een verklaring voor mijn nog steeds grote fascinatie voor alles wat met synthesizers te maken heeft. Ik heb een selectie gemaakt en de stukken min of meer in chronologische volgorde geplaatst. Laat ons beginnen met een stuk uit de tijd van Flor Peeters.

Organetto

Voorjaar 1982: in die tijd was het nog gebruikelijk, als het al niet verplicht was, om bij examens een Belgisch werk uit de 20e eeuw te programmeren. Veel zoek en kopbreken. Het was dus een kwestie om een werk te vinden dat niet alleen aan de technische vereisten van een hoger diploma voldeed, wat op zich niet zo moeilijk was, maar daarenboven op het orgel en in het gehele examenprogramma paste. Het orgel van de Sint-Pieterskerk in Jette (want daar gingen toen de examens van het Antwerpse conservatorium door) heeft zeer grote kwaliteiten, maar erg uitgebreid is het niet en registreren van 20e eeuwse werken loopt niet van een leien dakje. Ik vond dus niet echt iets waar ik helemaal achter kon staan. “Schrijf dan zelf iets” luidde de boodschap. Zo is *Organetto* er gekomen. De titel heeft met het stuk niet veel te maken, of misschien juist wel: als er één soort orgel is waarop je het stuk niet kunt spelen, is het wel een organetto. Het doet eigenlijk niet terzake, behalve dat het toch een element van speelsheid in zich heeft. Geen zware orgelmuziek dus, want die was er al genoeg. Maar wel muziek die je uitsluitend op een orgel kwijt kunt. De aangewende effecten zijn op andere instrumenten niet te realiseren.

Het stuk heeft geen thema, geen bepaald motief, geen vorm. Het is een suite van verschillende manieren om een orgel te gebruiken. Dat kan zowel op een klassieke manier, als op een minder gebruikelijke. Het begint met wat de meesten onder ons toen bijzonder interessant vonden: half openstaande registers. Door hoge registers te nemen ontstaat een klankenstroom die niet als een melodie kan onderscheiden worden. Het is een sfeerschepping, waarin de kleuren wisselen naargelang van de gebruikte toetsen. Op de eerste plaats het verschillende effect van witte tegenover zwarte toetsen. Op de tweede plaats het verschil tussen diatonische toonladderfiguren, chromatiek en gebroken akkoorden. En alles heel snel. Om het stuk ook op andere orgels te kunnen laten klinken is er een eenvoudige oplossing die soms gewoon beter werkt dan de half openstaande slepen: een combinatie van enkel hoge vulstemmen bereikt een nagenoeg gelijkaardig resultaat.



Belangrijk is dat de tonen op zich niet als een melodie ervaren worden. Het zijn omgevingsgeluiden of natuurgeluiden als je wilt. Dat is nodig om het volgende deel beter te laten uitkomen: het is uiterst tonaal en eenvoudig te vatten, een spelen met korte bevattelijke motiefjes die steeds in echo klinken. Daarbij speelt de akoestiek een bepalende rol. Deze passage werkt niet goed zonder nagalm. Twee klavieren zijn een vereiste en een grote ruimte helpt. Behalve echo's zijn er enkele overlappingsen, maar dat komt als het ware van zelf, eens je bezig bent. De overgangspassage werkt met kwinten. Het eerste idee was om de kwinten wat "vals" te maken door de registers niet helemaal te openen. Zekerheidshalve heb ik dan een reine kwint en een tritonus (kleine kwint) op elkaar gestapeld. Deze intervallen verplaatsen zich excentrisch, met als hoogtepunt een tienstemmig akkoord, tussen de tritonus g en cis, met als ontbrekende tonen de tritonus bes - e. Tot mijn grote verwondering, vandaag, komt dit akkoord als nummer 26 in de reeks, waarna er nog 16 volgen, met andere woorden, precies op de gulden snede. ($26 / 16 = 1,62$) Maar daar ben ik mij nooit bewust van geweest tot nu.

Na dit statisch deel: beweging op twee klavieren, met kleine intervallen en de omkering van het echomotief. Dit deel deint eveneens excentrisch uit, zowel qua stemmenaantal, tessituur als ritme. Recitativo: spel met lange notenwaarden, waarbij de sleep langzaam wordt open- en dichtgemaakt. Op deze manier stijgt de toon naar zijn juiste hoogte om daarna weer af te glijden en te verdwijnen. Bij bepaalde orgels is dit wondermooi, een echt menselijk blaas-instrument! Het motief is d - bes - a, groeiend naar a - f' - e', met de omkering b - c' - e. De tonen worden dan wat aangedikt, eerst tweestemmig, vervolgens driestemmig, en voor wie er zin in heeft, clusters. Korte overgang naar de finale: een soort van dominant (ges-as-bes-c-f-) in registercrescendo brengt het fortissimo c-

groot akkoord aan. Attaca begint dan het laatste deel, en wel op fis, de tritonus. Het is een kleine "toccata", eindigend in een kort *fff* akkoord, dat, als de wind het verdraagt, een cluster mag zijn. In het recitativo komen voor het eerst de intervallen voor die later steeds weer gaan weerkeren: kleine sext naar boven, halve toon terug. Tijdens het werken aan dit artikel is het mij duidelijk geworden dat dit motief in bijna al mijn stukken op een of andere manier te voorschijn komt. Ik heb er dan maar een naam aan gegeven: het *sextmotief*, dat werkt gemakkelijker.

Pièce Légère

In de jaren 80 was het nog gebruikelijk om bij afsluitende orgel-examens, naast de Belgische compositie, ook een plichtwerk te programmeren. Zo ontstond *Pièce Légère*: een stuk dat op een relatief korte tijd, namelijk tussen de zogenaamde "technische" proef en de openbare proef diende ingestudeerd te worden. Een bijkomend gegeven was het Van Beverorgel van de Sint-Pieterskerk te Jette, waar zoals hoger vermeld de openbare examens van het conservatorium van Antwerpen plaats vonden. Het werk is opgevat als een aantal variaties, of misschien beter "refreinen", op een tonaal en goed herkenbaar thema, tussen consistente "strofes" met nieuwe motieven.

Een inleiding op een achtergrond van "orage"-achtige bassen brengt het begeleidingsmotief en de toonaard van d-klein aan: een slinger van gebroken akkoorden in het manuaal, met afwisseling van linker- en rechterhand. Tegelijk wordt de halve toon es-d hier ingewerkt. De expositie werkt met deze elementen verder. Het thema komt in het pedaal, in de middentessituur, begeleid door grote bogen van arpeggio's over het hele klavier. De secunde als opvulling van de terts is steeds aanwezig. Ik denk dat hier in de melodie voor het eerst de halve-toonverschuiving voorkomt, die later zo belangrijk zal worden: het thema staat in d-klein, maar het midden van de zin is es-klein.

Een overgangspassage brengt een nieuwe toonaard en een nieuw ritme aan. De eerste variatie is vooral ritmisch, met een duidelijk profiel: triolen in de rechterhand op een harmonie die uit de expositie komt: drieklank met toegevoegde secunde, staccato kwartnoten in de linkerhand en melodie in het pedaal. De toonaard is hier f-klein, de kleine terts speelt in dit stuk globaal een belangrijke rol. Deze passage deint uit met de begeleidingsfiguur. Divertimento: een echowerking met de fluiten van beide manualen. Als contrast nu niet de terts, maar de kwint met als toegevoegde "vreemde" toon de kleine secunde. Na het spelletje met de kwinten komen de imitaties korter op elkaar met een nieuw interval: de kleine sext. Eenvoudige tertsakkoorden komen dit onderbreken, om dan opnieuw de kwinten en de sexten erbij te betrekken. De intervallen worden nu groter, vrijer en monden uit in de dominant van g-klein. Fermate. Nog enkele flarden in echo: delen van het nieuwe motief, een "doedelzak". Het ritme van de melodie komt eerder uit de jazz en klinkt eigenlijk het beste op een sopraansax. (Dat weet ik met zekerheid, want ik had het oorspronkelijk geschreven voor mijn toenmalige formatie.) Maar een cornet doet ook goed zijn werk. Een kort recitatief mijmert verder op het slot van de doedelzak en brengt het motief van de pedaalsolo aan. Plotse tutti op een hevig ritme, technisch veel makkelijker dan het er op papier

Pièce légère

I: 16' + 4' (anches préparées)
II: 2'
Ped.: 16' (anches préparées)

Joris Verdin

uitziet; punt en hakspel onontbeerlijk bij een plichtstuk voor het examen! Het slot is opgebouwd rond de kleine terts en het daarbij horende akkoord met de secunde. Een laatste keer komt het hoofdthema terug, ditmaal begeleid door repeterende akkoorden en het stuk breekt af wanneer het niet meer intenser kan.

Partita super Christus resurrexit

In 1987 was er een buitengewoon initiatief van de Vlaamse gemeenschap om componisten aan te moedigen en het repertoire van hedendaagse muziek een flinke duw in de rug te geven. In dit kader kreeg ik verschillende opdrachten. Zo liggen het Lemmensinstituut, het Conservatorium van Antwerpen en Muzikon uit Gent aan de basis van *Partita super Christus resurrexit*, *Solmisatio*, *Codex un poco Faenza* en *Scordatura*.

Oorspronkelijk behoorde "super Christus resurrexit" niet tot de titel, totdat verschillende toehoorders mij kwamen vragen wat toch de betekenis was van het citeren van passages uit het "Dies irae", na de creatie op het Marcussenorgel van het Lemmensinstituut. Nu wil het toeval dat de laatste tonen die associatie inderdaad kunnen laten vermoeden, vandaar dus de toevoeging. De melodie is bij ons bekend geworden door de Nederlandse vertaling in Zingt Jubilate (nr 405), met de muziek uit een Antwerpse uitgave van 1570. De melodie was al vroeger gepubliceerd in het "Wittembergisch Geistlich Gesangbüchlein" in 1551, maar de kern ervan gaat helemaal terug naar *Victimae Pascali Laudes*, of *Christ lag in Todesbanden*, of *Christ ist erstanden*.

De opeenvolgende delen hebben elk hun eigen technisch procédé, een speelfiguur waarin het motief verwerkt wordt. Het motief is onder welke vorm dan ook voortdurend aanwezig, ook al is het verborgen door bevreedende klanken of achtergrondgeluiden. De eerste variatie opent met de kern a - c' - d' - a, in snelle notenwaarden in het pedaal als achtergrond en in overeenstemming met de toenmalige mode met toevoeging van enkele half open getrokken registers. Het mechaniek van Marcussen leende zich

bijzonder goed tot deze praktijk. De effecten waren goed te controleren en zeer vervreemdend. Ook in latere variaties speelde "de Marcussen" een belangrijke rol. Maar het was wel belangrijk dat de geschreven tonen herkenbaar bleven: een combinatie van een "normaal" register met één of meer "halve" doet het best zijn werk. Ondertussen zijn de tijden veranderd. Vooreerst zijn de "effecten" op zich gemeengoed geworden en in ruime mate achterhaald door de mogelijkheden van de elektronica. Ten tweede is mijn persoonlijke instelling veranderd. Elk register is door een orgelbouwer bedacht en geïntoneerd om een zo mooi mogelijke klank voort te brengen, evenwichtig, kleurrijk, af. Dat wil ik niet meer verstoren door heelder passages met halve wind of halve aanspraak te laten klinken. Bovendien, zoals in de *Partita*, zijn de speelfiguren helemaal verbonden met of gegroeid uit het motief, zodat de muziek op zich daar niet echt om vraagt. Het is desondanks natuurlijk niet uitgesloten om af en toe toch een dergelijk effect te gebruiken. Maar als principe kan ik er niet meer achter staan.

Terug naar de eerste variatie. De linkerhand werkt met dezelfde tonen als het pedaal, maar getransponeerd naar een "verre" toonaard, een grote terts hoger (dis - fis - gis). Binnen deze mengeling wordt het hoofdmotief in lange notenwaarden voorgesteld, eenvoudig op de prestant, af en toe voorzien van een commentaar met snelle figuren. Het derde vers van de melodie komt dan binnen, een grote terts hoger, en na een stijging in het pedaal mondt dit alles uit in een akkoord van cis-groot: het licht. De tweede variatie brengt het thema "tel quel" in tremolo octaven, zowel in pedaal als manueel, met snelle klavierwisselingen. Een overgangsfiguur leidt een doorvoering in van de verschillende delen van het thema. Deze overgang is alweer gebaseerd op het sextmotief. Dit is niet bewust en heeft verder geen betekenis, maar blijkbaar komt dit steeds weer terug.

De derde variatie is een vermenging en een ontwikkeling van het overgangsmotiefje met delen van de cantus firmus. Belangrijk zijn, zoals in het begin, de liggingen a - g - c - d, die hier ook harmonisch betekenis krijgen. Na een halve-toonverschuiving, een gemakkelijk en steeds dankbaar procédé, komt het kopmotief in de bovenstem. m72. Dan komen de andere delen van het thema aan bod, in steeds verschuivende toonaarden, m75 gekoppeld aan het sextmotief. Vanaf m77 staat de melodie weer in een verwante toonaard. Later komt zij in de bovenstem van het pedaal. De variatie eindigt zoals ze begonnen is, iets meer compact weliswaar, met het sextmotief.

Het interludium, m86 ff, vertrekt van de halve toon f - e om uit te lopen in een anagram van de laatste tonen van de cantus firmus: f - d - e - c - d, nadien ook getransponeerd naar toonaarden die in de derde variatie voorkwamen, c-klein, dis-groot. De pedaalpartij moest een tour de force worden met een knipoog, de creatie in het Lemmensinstituut door een leraar die iets te bewijzen heeft zit daar natuurlijk voor meer dan iets tussen. Een vierstemmig akkoord met toevoeging van nog twee "sixtes ajoutées" vormt de climax. De arpeggio's in het manueel staan er alleen om een uitvoering pedaliter te verplichten; het is namelijk niet mogelijk om de pedaal in het manueel te spelen en de arpeggio's in het pedaal. Het slotakkoord is een opeenstapeling van de tonen van es-klein, maar uitgerekend zonder de kwint, die in het begin van het interludium de meerstemmigheid inleidt.

De vierde variatie begint als een echospelletje, met een naïef, onschuldig motiefje afgeleid van de kleine terts in de cantus firmus. Deze terts breidt uit naar de kwint, die we een tijdje hebben moeten missen. Dit wordt dan verder ontwikkeld door toevoeging van het sextmotief in een afwisseling van tertsfiguren, sexten en kwinten in verspringende toonaarden tot in m136. Het kopmotief in het pedaal verschijnt in e, dat hadden we nog niet gehad. Het tweede vers verschijnt in a, en tenslotte volgt een canon in het octaaf pedaliter – om dezelfde reden als in het interludium. De begeleiding komt van het sextmotief, dat dan verder de overgang verzorgt naar een spel met delen van de cantus firmus op afwisselende manualen, op zich niets speciaals, maar met een zeker effect door de plotse verschijning van as klein. M164 is samengesteld uit delen van de cantus firmus, verdeeld over alle stemmen. In de volgende maat gaat het manuaal verder met de akkoorden, terwijl het pedaal een imaginaire baslijn speelt. De variatie eindigt zoals ze begonnen was, ongeveer.

Variatie vijf brengt de cantus firmus in hyperbool in het pedaal, forte met ritmische manuaalclusters die bij elke achtste van klavier verspringen, wat een moment van speelplezier zou moeten zijn. Variatie zes bouwt verder op de snelle klavierwisselingen, I II III II. Op kleinere orgels wordt dit beperkt al naargelang van de mogelijkheden. De figuren gaan terug op de kop van het motief: a - g of d - c, de terts, de sext, om geleidelijk uit te breiden en weer in te krimpen. De pedaalpartij brengt een herinnering aan de cantus firmus, in twee stemmen met quasi voortdurende harmonische spanning. Het klankresultaat zou moeten doen denken aan een toestand van zwevende roes.

Variatie zeven is de onvermijdelijke pedaalsolo. Na de witte toetsen van variatie zes nu de zwarte toetsen. Dit is voor een pedaalsolo uiteraard een veel dankbaardere ligging. De eerste maten komen uit de kop a - g - c' - d'. Vanaf m235 komen er weer flarden van de cantus firmus in verschillende posities. Het manuaal komt even tussen met een stukje uit het derde vers. En zo gaat dat een tijdje door om te culmineren in een halve-toonverschuiving met een presto possibile toonherhaling op e en f en verder alweer het kopmotief.

De apotheose komt in variatie acht. In m265 worden de tonen van de melodie afwisselend over manuaal en pedaal verdeeld, tegen de achtergrond van hevige, wilde, ongecontroleerde clusters. De zwaarste grafstenen weerstaan deze krachten niet.

Coda: een imitatie in octaaf en kwint van de Nederlandse woorden “naar ‘t water van het leven”, zachtjes uitstervend of verdwijnend aan de horizon.

Scordatura 2

Scordatura 2 is gebaseerd op een oudere *Scordatura* voor klavecimbel. Samen met *Codex un poco Faenza* was dit stuk een bijzondere opdracht van Muzikon uit Gent: bedoeling was twee stukken te schrijven die in aanmerking zouden kunnen komen als plichtstuk voor klavecimbel, niveau academie. Nu heb ik het nooit erg gehad met composities voor historische instrumenten. Hun tijd is voorbij en de uitdrukkingsmogelijkheden van die instrumenten passen bij de stijl van toen. Dat is zo voor de cornetto, het harmonium, de Ondes Martenot, de Wurlitzer, het klavecimbel. Maar de

verleiding was te groot om in dit kader toch iets te proberen. Nu hebben de “apocriefe” composities voor klavecimbel vaak gemeen dat de snelheid een grote rol “speelt”. Dit idee heb ik gekozen voor *Scordatura*. De snelheid van toonherhalingen is evenwel door het mechaniek beperkt. Een manier om dit voor enkele tonen te omzeilen is twee (eventueel meer) naast elkaar liggende toetsen gelijk te stemmen. Dat werkt overigens het beste in de midden- en de hoge tessituur. Zo is *Scordatura 2* ontstaan: het principe kan makkelijk op een tongwerk toegepast worden, en als er Spaanse trompetten voorhanden zijn is het kinderspel.

De inleiding kondigt kwinten aan, samen met de toonaarden of modi die de harmonische basis vormen. De rustige akkoorden in brede liggingen, zo breed als twee handen grijpen kunnen, doen het instrument resoneren alvorens het begint te bewegen. Het eerste deel beweegt vrij rustig in achtsten. Na de echopassages van *Organetto* en *Pièce Légère* leek het mij nodig verder te gaan in deze richting, maar dan meer compact, met overlappingsen van de motieven. Zo is dit deel opgebouwd. Op een of andere manier is hier alweer het sextmotief aanwezig, vooral in het begin. Nadien wordt het ritme iets compacter, door de toevoeging van opvullende zestienden. Het “ritornello” moet een tegengewicht vormen voor de snelle, nerveuze speelfiguren. Modale harmonie met kleine tertsen en een eenvoudig ritme kunnen de serene sfeer van een luit oproepen. In elk geval: rust moet er zijn. Dan komt de echte scordatura te voorschijn: zo snel mogelijke toonherhalingen in de rechterhand als basis voor nog meer Spielerei in de linkerhand. Het wordt een wild geraas, waarbij de subtiele kleurverschillen tussen de gelijkgestemde tonen voor een extra accent zorgen. Dat gaat dan enkele keren over en weer met het ritornello, in verschillende liggingen en instrumentaties, met de mogelijkheid om in het pedaal wat over te nemen.

Codex un poco Faenza

Codex, zonder meer, was aanvankelijk de tweede opdracht van Muzikon, een plichtstuk voor klavecimbel, niveau academie.

De orgelversie ontstond kort nadien, toen de gelegenheid zich voordeed om in een programma voor koor en orgel het stuk op een klein Flentrop orgel uit te voeren. Toen kwam de toevoeging *un poco Faenza*.

Het thematisch materiaal komt nagenoeg allemaal uit de echte *Codex Faenza*, de kwinten, de octaven, de ritmische figuren en omspelingsen. Dit alles wordt dan wel in een nieuwe volgorde geplaatst en tonale verschuivingen (ik gebruik niet graag “modulaties” in dit geval) laten het postmodernisme de vrije loop. Deze klassieke passages worden telkens weer onderbroken door een soort van “ritornello” of een adagio. In het ritornello zijn de harmonische intervallen volledig weg. Tritonus, grote septiem, kleine none, al dat soort afstanden in een onregelmatig ritme verstoren het beate effect van de Faenza-figuren. Dit refreintje, zonder melodie, wordt bij elke verschijning langer. Het aantal herhalingen wordt bepaald door de Fibonnaci-getallen, zodat toch een onmerkbaar evenwicht ontstaat. Het adagio gebruikt de techniek van *Organetto*, een recitativo met zacht openen en sluiten van een sleep, maar ditmaal boven een brombas (C - CIS). De tonen komen van het sextmotief. Een zekere symboliek wou ik toen wel in dit stuk leggen. Onze

visie op de oude muziek, onze uitvoering van de bronnen, onze interpretatie van lang verdwenen tradities is gekleurd en verstoord door de inzichten en de klanken van onze tijd. Volgende tekst hoorde er toen bij:

Het minimale orgel beschikt over klankkleuren, gerangschikt in enkele registers, en over tonen, in een klavier gerangschikt volgens toonhoogte. Deze definitie is even oud als het orgel zelf. Met deze gegevens hadden ook die organisten te maken, waarvan ons nog enkel een schaarse hoeveelheid codices overblijft. Deze getuigen van de oude cultuur worden gehoord door de luisteraar van vandaag, bevooroordeeld door talloze invloeden. Het is onmogelijk geworden de vroege muziek zuiver te horen. Codex is een uitdrukking van deze machteloze nostalgie.

Daarom dat de “Faenza-passages” steeds weer doorbroken worden door het hedendaagse ritornello. De oorspronkelijke versie ging hierin nog verder, er was geen ritornello, maar tussenin kwamen er gewoon “klanken”, clusters, geluiden, aan flarden gereten muziek.

Deze kern wordt omsloten door een inleiding die stilaan het motief aanbrengt en een coda waar alles tot rust komt.

Codex sopra lafafari

De titel klinkt erg klassiek, maar dat was oorspronkelijk niet het geval. Begin jaren negentig was er nog al wat te doen om heilige huisjes en daar had ik het zo niet mee. Er was de vraag om een kort stuk te schrijven ter gelegenheid van een inspelings van een restauratie. Het stuk kreeg een stoute titel mee: *codex sopra la mafia*. Veto van de organisator, natuurlijk. De oplossing was puur geluk, een anagram mondde uit in lafafari. Zo is het gebleven en

© Joris Verdin, *Codex sopra lafafari*, blz. 2

dat is maar goed ook. Nu gaat het toeval nog verder, deze tonen vormen het sextmotief. Dat was dus mooi meegenomen. Musicologen opgelet, het is allemaal puur toeval.

Codex sopra lafafari bestaat uit twee delen, een eerste deel in snelle notenwaarden en een tweede met langere. Hier was een praktische reden voor. Het eerste deel is ontstaan op mijn klavecchord (van Ghislain Potvlieghe), wat de snelle toonherhalingen mogelijk maakte. De meeste orgelmechanieken zijn vanzelfsprekend minder snel, en in die zin is dat bepalend voor het tempo. De officiële versie ontstond een tijdje na de eerste uitvoering op een symfonisch orgel. De toonaard werd b-klein en een pedaalpartij werd toegevoegd. In plaats van een statische registratie voor historisch orgel werd deze meer flexibel en opgevat als een crescendo. Maar deze versie sluit de andere niet uit. Bovendien is het mogelijk om de d-klein versie nog te reduceren voor een eenklaviersinstrument zonder pedaal. De voorwaarde is dan wel: grote handen, dan kan de melodie in de rechterhand genomen worden boven de zestiendenfiguren. Zo is een nieuwe versie ontstaan, speelbaar op een historisch orgel met kort octaaf en te vinden op de CD *El Sueño de Enrique*. Zodoende laat het stuk vele varianten toe. Ik speel het nu vaker dan vroeger, precies omdat het aan vele situaties kan aangepast worden. Wat overeind moet blijven is natuurlijk de tweeledigheid: door het contrast tussen een intens bewegend eerste deel en een statisch tweede deel. De slotmaten zijn op geen ander toetsinstrument naar behoren uit te voeren. Aangehouden toon en zuiverheid van dissonanten zijn conditio qua non. Een van de meest boeiende aspecten van het orgel is precies de spanning van dissonanten: geen ander instrument kan dit zo objectief weergeven. Het afwisselen van spanning met halve of hele “appogiaturen” werkt als nergens anders. Dat is niets nieuws, maar het blijft een fascinerend verschijnsel dat wel onuitputtelijk lijkt sinds de *Tiento de falsas*. De tegentijden kunnen naar believen in het pedaal (officiële versie) of in de rechterhand genomen worden, een steeds weerkerende a” doet het heel goed. Desgevallend kan de tegentijd helemaal weggelaten worden.

De registratie is niet vastgelegd, op elk orgel is een passende klank te vinden – meestal met een wisseling op de fermate tussen beide delen. Het tempo wordt bepaald door de tractuur.

Affettuoso

Dit stuk bestaat uit drie delen. Het eerste deel is ontstaan op de Cavaillé-Coll van San Sebastian, in februari 1998, puur genieten van de grondstemmen en de clarinette. Het thema is alweer niets nieuws: a - f - a - e, gegroeid uit het sextmotief, en a - f zijn de beginletters van *affettuoso*. Het hele stuk is een ontwikkeling van deze intervallen, gesteund door langzame volle akkoorden. Een zekere melancholie hoort er bij. Dan: de onrust in het pedaal. Het is altijd een fijne uitdaging om een pedaalpassage niet te laten klinken volgens de klassieke geplogenheden. Hier krijgen boven- en onderstem een eigen ritme en ontwikkeling, resp. met halve tonen in kwartnoten of met tertsen in een ritme met tegentijden. Een fijn effect wordt bewerkstelligd wanneer een cornet in het pedaal doorgekoppeld wordt: dan krijgt onder andere de es’ steeds een extra accent. Het beste werkt de solo overigens in een mezzoforte gebied, dan krijgen de halve tonen meer kracht. De

solo eindigt duidelijk in c-klein. Dat wordt dan bevestigd door het akkoord in het manuaal, en op een onderliggend klavier komt dan de commentaar, met de duimen te spelen. Deze speelfiguur verschijnt een paar keer, in afwisseling met de verderzetting van de pedaalpartij. Er komt een eind aan als het manuaal in de a/d sfeer terugkomt en het pedaal een soort samentrekkende beweging maakt tot de a van het begin bereikt is.

Het derde deel is er gekomen op de Walcker van de protestantse kerk in Antwerpen. Het is een nieuwe interpretatie van de a - f - e tonen en hun consequentie: ook de bes komt de harmonische spanningen vergroten. De registratie is van wezenlijk belang, een crescendo – diminuendo is essentieel, idealiter met een wals of een sequenser te realiseren. Maar op echt grote orgels zoals in Saint-Ouen doen de “appels” natuurlijk ook hun werk.

Zo horen deze drie werken bij elkaar:

Affettuoso is drielidig, rust-onrust-rust. *Codex sopra lafafari* is onrust-rust, waarbij het drukke, hevige ritme uiteindelijk verdwijnt ten gunste van een rustige, sobere harmonie. *Codex un poco Faenza* is op zijn beurt een snellere afwisseling van rust en onrust, omkaderd door “pastorale” melodieën.

Fantasia de Quinto Tono, un poco como una Batalla

©Nuovi Fiori Musicali, New Music for historical Organs, Doblinger, Wien, 2009.

“A battle and no battle... The piece starts like any *batalla*, but it continues a little differently. Gradually the sound of postmodernism gets the overhand as the number of participant voices increases. It does not exclude some intimate reflections in between the classical story of clashing sounds, like the nostalgic meditation in the middle or the sound of innocent titmouses towards the end. Playing techniques are classical, covering also other styles than Spanish. The yet unknown folksong coming from northern countries calls for mercy and peace, and survives lonely at the end.” (inleiding tot de uitgave)

(“een gevecht en geen gevecht... Het werk begint als elke *batalla*, maar het vervolg is ietwat anders. Geleidelijk aan, bij het toemen van het aantal deelnemende stemmen, krijgt de klank van het postmodernisme de overhand. Dit sluit overigens een paar intieme reflecties tussen de klassieke botsende klanken niet uit, zoals de nostalgische meditatie in het midden of het geluid van onschuldige mezen tegen het einde. De speeltechnieken zijn klassiek en gaan ook op andere stijlen terug dan de Spaanse. Het nog onbekende volkslied uit noordelijke streken roept op tot genade en vrede, en overleeft op het eind als enige.”)

Dit stuk werd geschreven in de context van een Spaans programma rond orgel en koor. De oorspronkelijke versie is gedacht voor een tweeklaviersorgel met pedaal, het orgel dat bij die gelegenheid ter beschikking stond. Het stuk werd nadien aangepast aan een Spaanse historische tессituur, met kort octaaf. Dit neemt niet weg dat deze versie genoeg ruimte biedt voor uitvoering op grotere orgels, al dan niet met pedaal. De concrete uitwerking hiervan wordt aan elke speler overgelaten.

Het stuk opent zoals elke *batalla* met de kwint f – c'. Maar al snel komen andere tonen de normale gang van zaken verstoren: spanningen met verschuivingen door halve tonen worden opgebouwd

FANTASÍA DE QUINTO TONO, UN POCO COMO UNA BATALLA,
COMPUERTA PARA EL ÓRGANO DE TORRE DE JUAN ABAD

1. Introducción

en opgelost, enkele akkoorden in ver afgelegen toonaarden werken vervreemdend. Maar steeds komt de rust van de kwint terug. Het hoofdmotief wordt in deel 2 voorgesteld: een “canción popular”, maar niet echt want niet uit het bekend repertoire. Toch zit er iets heel herkenbaars in, maar ik weet niet waar dit vandaan komt – als de lezer hier enige ideeën over heeft, dan graag een tip! - Een grote naïviteit en nostalgie kenmerken de melodie, daarom dat ze binnen de Spaanse context “het onbekend lied uit het Noorden” wordt genoemd. De echte *batalla* begint in deel 3, met afwisselingen tussen diskant en bas, op een ritme dat voor een deel “Spaans” klinkt, en eveneens uit de populaire hedendaagse muziek komt. Het onbekende volkslied komt terug in combinatie met het synco-perende ritme. Het volgende deel, “con eco”, gebruikt een techniek die onder andere al in Partita voorkwam: speelfiguren die zichzelf herhalen boven een bas of tenor in lange notenwaarden. Deze passage kan naargelang van het beschikbare orgel zeer verscheidene vormen aannemen. Bij grotere orgels kan de klankwerking door het telkens verspringen van klavier, met de lange noten in het pedaal, bijzonder effectvol zijn. Bij kleinere orgels is een kort octaaf bijzonder geschikt om deze passage groter te laten klinken dan men eigenlijk verwacht.

3. Batalla parte primera

Pedal: Only if contras or tabor are available. See introduction

In het volgende deel, “pensamiento”, komt er een melancholisch motief als een soort bezinning in imitatie te voorschijn. De kwinten en de omspelingen blijven de archaïsche sfeer bevestigen. Maar dit kan niet blijven duren, terug naar de werkelijkheid met een toccata in de symfonische zin van het woord: een harmonische speelfiguur die een bas inleidt met een nieuw thema. Dit is in enkele opzichten verwant met de “canción”, maar heeft een

combattief, triomfalistisch kantje.

Een pianistische overgangsfiguur, de verwarring in de strijd, brengt ons terug bij het begeleidingsmotief van de toccata. Maar deze wordt dan bij herhaling plots afgebroken: een open kwint, een halve toon hoger, kondigt een nieuwe meditatie aan. Maar dat blijkt uiteindelijk niet het geval, een soort van onschuldige "natuurgeluid" of "vogelgezang" brengt een korte rust voor de afsluitende *batalla*, een verkorte versie van de eerste, eventueel met een andere, sterkere registratie te spelen. Een nieuwe overgang wordt aangekondigd door een open kwart, alweer een halve toon hoger. Maar ook hier nieuwe figuren: ditmaal tritonussen als een wrange nasmaak. Het stuk eindigt met een gevarieerde versie van de "canción popular", al dan niet in "fade out". Het zacht onderliggende ritme komt uit de pedaal- of trompartij van de *batalla*, die in de verte naklinkt.

El Sueño de Enrique

El Sueño de Enrique is een kleine en eenvoudige hommage aan Enrique Máximo (1954 – 2008), wetenschapper met een grote persoonlijkheid en obstinate drang naar kennis. Hij heeft ontzettend veel gedaan voor het orgel in het algemeen en voor het Merklin-orgel van Murcia in de eerste plaats. Zijn boek hierover is een referentiewerk. Daarenboven heeft hij mijn "goesting" voor het Spaanse orgel op een ongewone manier doen toenemen. Na zijn dood heb ik een muziekje gemaakt om hem te gedenken. Het staat op de jongste CD van het orgel van Torre de Juan Abad (Ciudad Real, Spanje), waar ik door zijn toedoen "organista honorario" werd. In de muziek is een gedicht van zijn vriend António Durá verweven. Het is niet uitgegeven, het is om naar te luisteren en meer kan ik er niet over zeggen.

Tenslotte

Het was een leerrijke bezigheid, waar ik zonder de stimulans van Orgelkunst nooit zou aan begonnen zijn. Wat ik niet echt wist, is nu naar voor gekomen uit de verplichting om partituren onder woorden te brengen, om eens goed na te gaan hoe één en ander in elkaar steekt. En er zijn enkele grote lijnen in terug te vinden; noem het procédés, recepten, gebrek aan inspiratie of vakkennis, in elk geval is er een terugkeren van elementen die maken dat een criticus van de Ricercar CD schreef: "soms heb je de indruk de muziek al eens gehoord te hebben (niet bij anderen, maar bij Verdi!)" Dit zijn de grote lijnen, denk ik:

- De melodie is in de regel eerder instrumentaal dan vocaal en gebaseerd op modale modellen.
 - De harmonie is dat ook, en werkt overwegend met dissonante spanningen van een halve toon. Open kwinten spelen een belangrijke rol. Dat de meerderheid van mijn stukken rond de Dorische modus draaien is niet alleen een uitdrukking van een beperkte tonale verbeelding, maar zeker ook het gevolg van de omgang met historische instrumenten, waarbij de eerste kerktoonaraad een overheersende rol speelt. En dit is bijzonder merkbaar bij Vlaamse en Spaanse orgels, met de deling op de leidtoon; het is vanzelfsprekend tegelijk de toonaard die op deze instrumenten de meeste mogelijkheden biedt.
 - Het ritme is eenvoudig tot simplistisch en voornamelijk gebaseerd op bestaande figuren, niet alleen uit de klassieke muziek. Een repetitief aspect wil ik niet ontkennen, hoewel er nergens enig procédé van deze muziek gebruikt wordt. Zelf zie ik dit veel meer als een invloed van zogenaamde pop- of klassieke volksmuziek. Het herhalen van een ritme of van een beperkt aantal ritmische figuren geeft een gevoel van welbehagen dat heel natuurlijk is. Het is een gewaarwording die haaks staat op wat bijvoorbeeld Messiaen en zovele protagonisten van de 20^e eeuwse muziek als een "echt ritme" beschouwen. Dit is niet de plaats om de discussie te voeren, maar ik ben ervan overtuigd dat men het publiek niet naar het orgel trekt als men niet enkele fundamentele voorwaarden van herkenbaarheid of inleving respecteert, zeker bij een instrument dat a fortiori al op een afstand staat. Ik vind het zelf helemaal niet erg dat mijn stukken gemakkelijk klinken, gemakkelijk spelen en geen grote vormen hebben of pretenderen te hebben. Zonder in de verste verte een vergelijking met deze meesterwerken te willen maken, blijft het een feit dat de meest bekende en geliefde orgelstukken de toccata's van Widor en Bach zijn, twee stukken die volkomen aan deze voorwaarden voldoen.
- Ik maak van de gelegenheid gebruik om ook het thema van de hedendaagse orgelmuziek er even bij te betrekken, vanuit het standpunt van de speler. Het speelplezier is in grote mate vergelijkbaar

Daan Manneke:

"ik vind de orgelwerken uitgesproken composities van een uitgesproken componist."

met luisterplezier, dan kan nu eenmaal niet anders. Daaruit volgt dat er zich gelijkaardige verschijnselen voordoen. Bij het lezen kan de speler terugvallen op zijn parate kennis van harmonie, wat in de hedendaagse muziek niet altijd vanzelfsprekend is.

Op gebied van de organistiek is er vaak een obligaat gebruik van de verschillende klavieren, in de zin van dialoog, echowerking of definiëren van klankgroepen. Waar ik aanvankelijk geboeid was door klankeffecten als half open slepen, is dat nu niet meer het geval. Ik ben nu meer en meer geïntrigeerd door de combinatie van echte orgelklanken met synthetische toevoegingen. Dat is voorlopig natuurlijk alleen mogelijk op enkele orgels die over een digitale uitgang beschikken. Maar dat heeft mij altijd al bezig gehouden: eind jaren 1970 heb ik een stuk geschreven voor orgel en synthesizer. Dat was toen een ARP Odysseus, omvang 3 octaven, die ik makkelijk naar een orgel mee kon nemen. De oplossing was een pedaalsolo die ik dan met de handen kon verdubbelen op de synthesizer. Maar daar is het toen bij gebleven. Rond 1985 kwam de eerste software op de markt; "professional composer" schiep hoge verwachtingen, maar deze werden uiteindelijk niet ingelost zodat ik helemaal afhaakte. Tot in 2005 de gelegenheid zich voordeed om op het Pelsorgel van het Lemmensinstituut enkele stukken te combineren met synthesizers en/of opnames. Ondertussen zijn we weer enkele jaren verder en de software, die toen nog zeer ambachtelijk was, is zeker gebruiksvriendelijker geworden. Op deze weg wil ik zeker nog verder gaan.

Al mijn stukken zijn ontstaan uit speelplezier en geen noot is geschreven zonder dat ze eerst geklonken heeft. In die zin beschouw ik mezelf niet als een componist, maar mijn stukken wel als composities.

vzw3-4

De meeste composities van Joris Verdin worden uitgegeven door de vzw3-4. Deze vereniging heeft als doel opnamen en uitgaven aan te bieden die een aanvulling zijn bij het gangbare commerciële circuit. De uitgaven zijn gebundeld onder de naam, ARS, Artists' Reference Selection, wat dan verder aanleiding geeft tot nog meer woordspelingen die de verschillende rubrieken aangeven: Artis Renatae Scripta, Series, Sonus. Speciaalgebieden zijn: nieuwe composities en facsimile uitgaven. Daarnaast worden ook CD's aangeboden die niet meer in de handel zijn, of niet via de gebruikelijke distributieketens verspreid worden. Ook het harmonium handboek van Joris Verdin is via deze weg aan te schaffen. Een aantal artikels van Joris Verdin zijn op deze website te consulteren. De vereniging is niet gesubsidieerd, maar de nodige fondsen worden bijeengebracht door een harmonium verhuurdienst. ("Hiremoniums") www.orgue-harmonium.net.

Composities voor orgel

- **Organetto**, 1982
- **T per O**, 1985
- **Pièce Légère**, 1986
(opdracht Conservatorium Antwerpen)
ed. ARS-Series 301
- **Fantasia**, organ and strings, 1988
revised and longer version of Pièce Légère
- **Partita super Christus resurrexit**, 1987
(opdracht Lemmensinstituut Leuven)
herziening voor orgel en synthesizer 2005
ed. ARS-Series 303
- **Codex**, 1987
(opdracht Muzikon, Gent)
- **Scordatura 2**, 1987
(opdracht Muzikon, Gent)
ed. ARS-Series 305
- **Sarabande, slow waltz for organ**, 1987
(opdracht Belgische Radio en Televisie)
- **A Capella**, voor vier instrumenten of handen, 1987 (opdracht Muzikon, Gent)
- **Solmisatio**, soprano e organo 1987
(opdracht Conservatorium Antwerpen)
- 2a versione Fagotto e organo**
- **PLOTS/Z** (Toneelmiuziek voor Ditodito), 1989
- **Kleine Wals**, kenwijs voor de TV reeks Sanseveria (1990 - 1997)
- **Codex un poco Faënza**, 1995
Ed. ARS-Series 302
- **Codex sopra lafafari**, 1996
Ed. ARS-Series 304
- **Air Varié sur les Jeux de Fonds**, 1997
- **Affettuoso** (1998) rev for organ + synthesizer 2005
Ed. ARS-Series
- **Fantasia de Quinto Tono**, un poco como una Batalla, compuesta para el Órgano de Torre de Juan Abad
Ed. DOBLINGER Wien, Nuovi Fiori Musicali, New Music for Historical Organs, 2009
- **El sueño de Enrique**, 2009



summary

Writing this article for *Orgelkunst* instigated me to make a survey of all my organ works. In this way it became clearer to me which influences were decisive in the formation of the musical language that my compositions speak. In order to prevent the article from ending up in a dry catalogue of analyses, I made a choice that seemed representative to me. My first genuine piece, *Organetto*, from 1982, is still a suite of loose elements; in every part a certain sound effect is developed, with varying harmonic and rhythmic patterns. Some of these were to return later on. The most striking one is the motive of the central "recitativo," which I have given the name of "sextmotief" on this occasion. From *Pièce légère* onwards there has been a stronger connection between the different parts of a piece. Thus, the thematic substance becomes cyclical so to speak, although there are no large scale or fixed forms used.

The analysis of later pieces led me to the conclusion that certain general characteristics can be discerned. The melodic and harmonic context in general is modal-tonal and rather familiar. A tonal centre determines every piece and modulations often occur abruptly. The related tonalities are classical, with a preference for half-tone shifts. Harmonic tensions particularly occur through minor seconds.

A typical work in a first series of pieces is *Partita*. It is a set of variations upon the *Christus resurrexit* cantus firmus. An essential element is the search for sound effects by making use of the possibilities of mechanical traction and the different manuals. Added to this there are typical figurations shaped in function of the organ.

As a later work the *Fantasia, un poco como una Batalla* is important. It is a combination of very classical episodes with songful melodies and familiar rhythms with a few more laboured figurations. As far as registration is concerned a distinct evolution is appreciable. Whereas initially the current fashion of half-open stops and clusters plays an important role, later on these disappear in favour of classical registrations. A special case is *Scordatura*. Retuning some pipes of a reed creates the possibility of realising very fast tone repetitions with a light vibration because of the differences of voicing.

Finally, my pieces are always leave room for adaptations, be it to the player, to the organ or to the occasion. As they result from the joy of playing, they may be adapted for that same reason.

résumé

A l'instigation de *Orgelkunst*, j'ai été amené à mettre de l'ordre dans mes pièces d'orgue, ce qui m'a permis de mieux comprendre les influences décisives pour le langage musical émanant de mes compositions. Afin d'éviter que l'article ne soit qu'un simple aperçu d'analyses, je me suis permis de faire une sélection pertinente. Ma première vraie pièce, *Organetto*, de 1982, est encore une suite d'éléments épars; chaque partie se caractérise par un effet sonore particulier, mélangeant différents schémas harmoniques et rythmiques, dont quelques-uns reviennent ultérieurement. Le motif le plus marquant fait partie du "recitativo" central, que j'ai intitulé le sextmotief. À partir de la *Pièce Légère*, les morceaux se caractérisent par une cohérence plus forte entre les différentes parties. Le matériel thématique est alors cyclique, sans avoir pour autant recours aux grandes formes. L'analyse de pièces postérieures fait ressortir plusieurs fils directeurs. Le contexte mélodique et harmonique est en général modal-tonal, tout à fait reconnaissable. Toute pièce s'identifie par une tonalité de base avec des modulations soudaines. Les tonalités apparentées sont classiques, favorisant les écarts d'un demi-ton. Les tensions harmoniques naissent surtout par les secondes mineures. Une œuvre typique de la première série entre 1985 et 1990 est la *Partita*, se composant d'une suite de variations sur le cantus firmus du *Christus resurrexit*. La recherche du fonctionnement sonore impliquant les possibilités de la transmission mécanique et des différents claviers constitue un élément essentiel. S'ajoutent à cela des figures de jeu particulièrement bien adaptées à l'orgue. La *Fantasia, un poco como una Batalla* est importante comme pièce postérieure et se définit par la réunion de passages très classiques exposant des mélodies de chant et des rythmes reconnaissables, enrichies de quelques figures de jeu plutôt cherchées. Dans le domaine des registrations, une évolution se démarque clairement. Initialement, la mode des registres mi-ouverts et des clusters joue un rôle important, mais disparaît en faveur des registrations classiques. Un cas particulier est la *Scordatura*. Le désaccord de quelques tons d'un jeu d'anche favorise les répétitions tonales particulièrement rapides avec un léger battement de par les différences d'harmonisation.

Finalement, mes pièces peuvent toujours s'adapter selon l'organiste, les caractéristiques de l'instrument ou l'occasion. En résumé, c'est la passion du jeu qui régit naissance et variation de mes pièces.



Dr. Joris Verdin is organist and musicoloog. Vanuit deze dubbele achtergrond komt de grote voorkeur voor wederuitvoering van vergeten muziek uit alle stijlperiodes, naast creaties van hedendaagse werken. Hij doceert aan de Hogeschool te Antwerpen (Conservatorium) en aan de Universiteit Leuven. Joris Verdin heeft een internationale reputatie als specialist van de negentiende-eeuwse harmoniumliteratuur. Hij werd door de *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* gevraagd om de restauratie van de "harmoniumvleugel" van Franz Liszt artistiek te begeleiden en het instrument opnieuw aan het publiek voor te stellen. Master classes, uitgaven en wetenschappelijke artikels vormen een belangrijk element in de huidige activiteiten, met onder meer de publicatie van de volledige harmoniumwerken van César Franck en een handboek voor harmoniumspel. Zijn artikels verschenen onder andere in *Het Orgel* (NL), *The Diapason* (US), *La Tribune de l'Orgue* (CH), *ROC Bulletin* (JP), *L'Orgue* (F).

Zijn discografie omvat een veertigtal CD's met muziek van de 16e tot de 20e eeuw. Zo werd zijn opname van César Franck's orgelwerken bekroond met de "Évènement du mois" door het Franse blad *Diapason*.